

Peter Stoll

Zum Anteil von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber an der malerischen Ausstattung der Zisterzienserinnenklosterkirche Oberschönenfeld

I Ölbilder

Obwohl die künstlerisch hochrangige Ausstattung der Zisterzienserinnenklosterkirche Oberschönenfeld (Kr. Augsburg) bereits mehrfach und eingehend in der Literatur behandelt wurde, konnten bislang doch nicht alle Fragen im Zusammenhang mit dem Gemäldeschmuck befriedigend geklärt werden. So wird bis in die neuere Literatur hinein die exakte Bestimmung der Anteile Joseph Mages' und Johann Joseph Anton Hubers an den Fresken kontrovers diskutiert (dazu später mehr); noch überraschender erscheint es vielleicht, auch wenn diesem Punkt in der Regel weniger Interesse entgegengebracht wird, dass bis in die jüngste Gegenwart eine gewisse Unsicherheit herrscht, was den Maler der ‚Hl. Sippe‘ angeht, also des Bildes des südöstlichen Altars in dem vermutlich in den Jahren 1769 ff. aus der Werkstatt der Brüder Placidus und Ignaz Wilhelm Verhelst gelieferten Altarensemble.¹

Während das Hochaltarbild (Mariä Himmelfahrt, signiert) für Joseph Hartmann, das nordöstliche Seitenaltarbild (Heiligengruppe auf Wolken, signiert und datiert 1770) für Joseph Christ und des weiteren die beiden westlichen Seitenaltarbilder für Johann Joseph Anton Huber gesichert sind (Hl. Johann Nepomuk; Hl. Sebastian, letzterer signiert und datiert 1771), bekunden weder eine Signatur noch archivalische Unterlagen oder sonstige Überlieferungen, so weit diese bislang bekannt sind, wer die hl. Sippe am südöstlichen, der hl. Familie geweihten Seitenaltar gemalt hat (Abb. 1).² In der bereits etwas älteren Literatur wird gelegentlich die Auffassung vertreten, das Bild sei entweder Joseph Hartmann oder Johann Joseph Anton Huber zuzuweisen;³ die Literatur seit den 1980er Jahren hat Huber zu Recht verabschiedet, hält aber vereinzelt an Hartmann als vermutlichem Schöpfer des Bildes fest⁴ oder ordnet es

¹ Nach Dietrich wurden der Hochaltar und die beiden östlichen Seitenaltäre 1769 aufgestellt, die beiden westlichen Seitenaltäre „etwas später, vermutlich 1771“. Dagmar Dietrich: „Altäre, Kanzel, Beichtgestühl in der Klosterkirche von Oberschönenfeld“, in: Werner Schiedermaier (Hrsg.): *Kloster Oberschönenfeld*, Donauwörth 1995, S. 87 – 97, hier: S. 87.

² Dietrich (wie Anm. 1), S. 90: „Der rechte Altar ist der Heiligen Familie geweiht, er wird heute allgemein als Marienaltar bezeichnet ... möglicherweise knüpft das Patrozinium zudem an einen 1456 in die Kirche gestifteten Annaaltar an.“ Der Kirchenführer von 1999 bezeichnet aufgrund der hier aufgestellten spätgotischen Muttergottesplastik (heute Kopie) den südwestlichen Altar mit dem Bild des hl. Sebastian als Marienaltar; der Altar mit dem Bild der hl. Sippe wird in einer Bildunterschrift aufgrund des in einem Rokokoschrein zur Schau gestellten Ölbildes mit dem Schweiß Tuch der Veronika „Altar vom hl. Antlitz“ genannt. M. Maria Caecilia: *Zisterzienserinnen-Abteikirche Mariae Himmelfahrt*, Weißenhorn 1999 [Nachdruck 2005] (Schwäbische Kunstdenkmale; 47), S. 17 bzw. 24.

³ Hans Eberlein: *Das Kloster Oberschönenfeld in seiner Bedeutung als Grundherrschaft und Kulturträger*, Augsburg 1961, S. 75; Wilhelm Neu, Frank Otten: *Landkreis Augsburg*, München 1970 (Bayerische Kunstdenkmale, 30; Kurzinventar), S. 232: „wohl von Joseph Hartmann“; Norbert Lieb: *Zisterzienserinnen-Abteikirche Oberschönenfeld*, 3. überarbeitete Auflage, München 1974 (Kunstführer: Kleine Führer; 575), S. 8: „von Joseph Hartmann (oder J. J. A. Huber?)“.

⁴ Rudolf Oberlander: „Abteikirche Oberschönenfeld“, in: Albert Kloth u.a.: *Abtei Oberschönenfeld. Ein Zisterzienserinnenkloster in Schwaben*, Weißenhorn 1985, S. 28 – 35: „Wahrscheinlich malte Joseph Hartmann ... das Bild“ (S. 31); Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben*, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula, München 1989, S. 818: „wohl von Hartmann“.

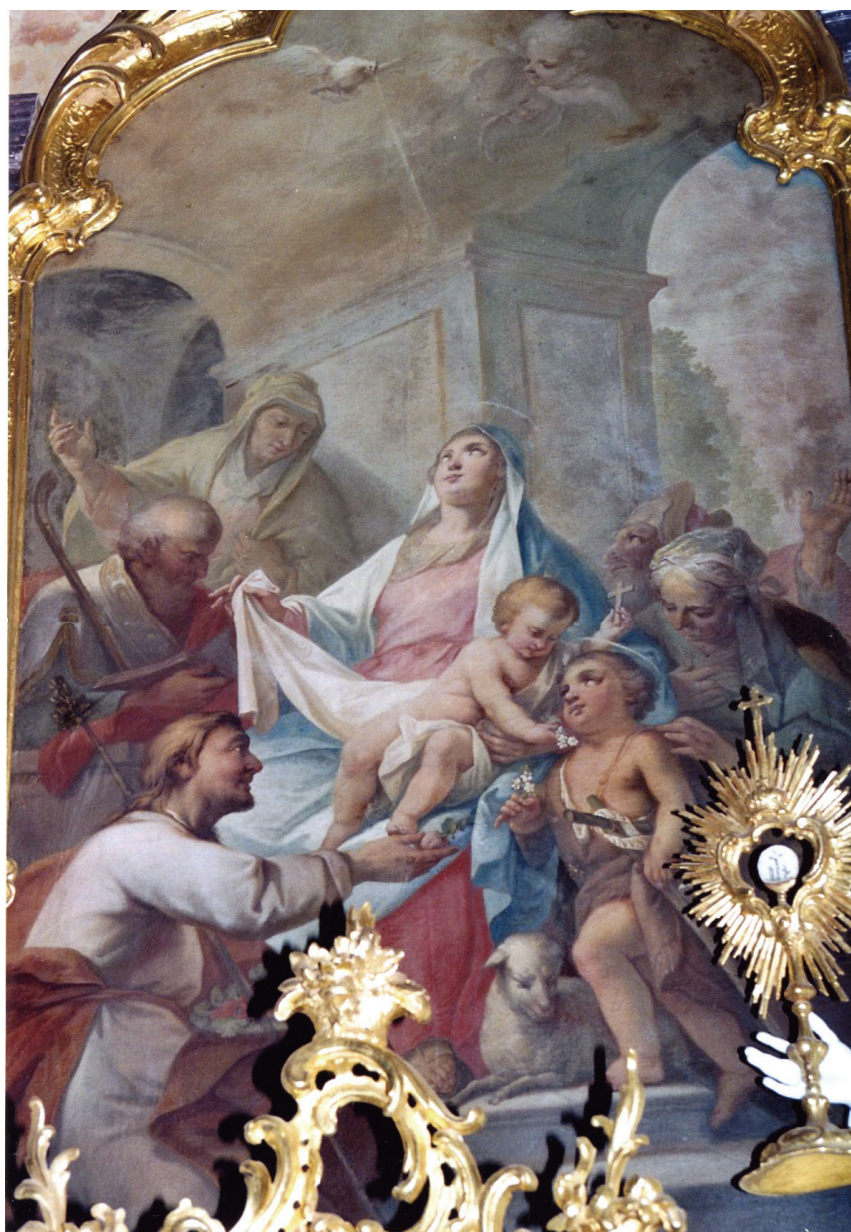


Abb. 1: J. Mages, Oberschönenfeld

wenigstens seinem Umkreis zu, wie z. B. Schiedermaier (2002).⁵ (Lediglich der Kirchenführer von 1999 enthält sich aller Spekulation und vermerkt lakonisch, das Bild sei „nicht signiert“.)⁶ Die These vom Hartmann-Umkreis vertrat 1995 in einem weiteren Sinn auch Dietrich und zwar in der interessanten Variante, dass sie die ‚Hl. Sippe‘ einerseits als ein Bild charakterisiert, das Hartmann „im Kolorit nahesteht“, andererseits aber befindet, dass das Bild „einem weitaus schwächeren Maler zuzuweisen“ sei.⁷ Das Dehio-Handbuch von 2008 schließlich publiziert erstmals die neue Spekulation, das Bild stamme „vielleicht von Joseph Mages“;⁸ und dieser an sich nahe liegende Gedanke, auch den in der Kirche als Freskant tätigen Mages in den Kreis der Kandidaten einzubeziehen, dürfte tatsächlich den Schlüssel zu des Rätsels Lösung bieten. Ehe nun die vorsichtige Zuschreibung des Dehio-Handbuchs auf ihre stilistische Haltbarkeit hin überprüft wird, dürfte es angebracht sein, einen kurzen analytischen Blick auf das Bild zu werfen und bei dieser Gelegenheit auch zu entscheiden, ob z. B. das strenge Urteil Dietrichs gerechtfertigt ist und wirklich eine vergleichsweise schwache Hand am Werk war.

Versammelt hat sich hier, wie bereits erwähnt, eine hl. Sippe, freilich mit einem gegenüber den im Mittelalter üblichen Ausprägungen des Themas stark reduzierten Personal: Die zentrale, aus Maria und dem Jesuskind bestehende Gruppe flankieren lediglich Joseph (links im Vordergrund kniend; mit dem blühenden Stock, der seine Erwählung als Ehemann Mariens anzeigte), sodann oberhalb von Joseph die Eltern Marias, Anna und Joachim (letzterer mit dem Hirtenstab, da er sich zu Hirten zurückzog, nachdem ihn der Priester wegen seiner Kinderlosigkeit aus dem Tempel gewiesen hatte), des weiteren rechts das Kind Johannes der Täufer (mit Kreuzstab und Lamm als Künder der Passion gekennzeichnet) und schließlich hinter ihm seine Eltern Elisabeth und Zacharias (letzterer mit der gehörnten Mitra des Hohen Priesters).

Auf die Frage hin, ob die Anordnung dieser acht Personen im Bildraum und damit die Grunddisposition des Bildes geglückt sind, mag man durchaus zu bedenken geben, dass der drangvollen Enge im unteren Bereich spannungslose Leere im oberen Drittel gegenübersteht, wo in einer asketischen Kulisse aus Architektur und Landschafts- bzw. Himmelsausblick Geistaube, Puttenköpfe und Wolkendunst weder farblich noch kompositorisch die nötigen Akzente setzen; und man mag des weiteren bemängeln, dass die Personen zwar dicht aneinandergedrückt sind, aber doch erstaunlich wenig miteinander kommunizieren: Die einzigen, die sich tatsächlich einander zuwenden und durch Blickkontakt und Gestik unmittelbar aufeinander bezogen sind, sind die beiden Kinder. Die Rolle der Blumen bleibt dabei etwas unklar (warum reicht das Jesuskind Johannes einen weiteren Büschel, wenn dieser bereits einen in der rechten Hand hält?); das kleine Kreuz in der Hand des Jesuskindes könnte als komplementäres Element zum Kreuz des Johannes gedeutet werden: Wie dieses vom Schriftband ‚Ecce agnus dei‘ umwundene Kreuz und das Lamm die Passionsprophezeiung des erwachsenen Wüstenspredigers vorwegnehmen, könnte das Jesuskind seinerseits dem noch kindlichen Gefährten dessen Martyrium ankündigen, indem es das Kreuz gerade über dessen Kopf hält.

Was das weitere Beziehungsgeflecht angeht, so erscheint es menschlich anrührend, wie sich Elisabeth von hinten beschützend über ihren Sohn beugt und ihn zart an der Schulter fasst, und kommt ein gewisses anekdotisches Moment dadurch ins Spiel, dass sich Joseph darum

⁵ „gemalt vermutlich von einem Maler aus dem Umkreis von Josef Hartmann“; Werner Schiedermaier: „Kloster Oberschönenfeld. Geschichte, Gebäude, Konvent“, in: Hans Frei (Hrsg.): *Oberschönenfeld. Kloster und Museum*, Lindenberg 2002, S. 27 ff.; hier: S. 56.

⁶ Kirchenführer 1999 (wie Anm. 2), S. 22.

⁷ Dietrich (wie Anm. 1), S. 90.

⁸ Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben*, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula. – Zweite, überarbeitete Auflage. – München 2008, S. 841.

bemüht, die Aufmerksamkeit der einander zugewandten Kinder durch das Darreichen einer Frucht zu erregen; die Haltungen des in sein Buch vertieften Joachim und der mit (staunend?) erhobenen Arm auf das Jesuskind blickenden Anna wird man als routinierte Rückgriffe auf einen konventionellen Typenvorrat einstufen; nicht unbedingt glücklich hingegen wirkt die fragmentierte Figur des Zacharias rechts außen: Nicht nur, dass seine Blickrichtung (auf den Hinterkopf Mariens?) unklar bleibt; die deklamatorisch erhobene linke Hand erweckt bei längerer Betrachtung den Eindruck, als wolle er, der weit in den Hintergrund Abgedrängte, damit auf sich aufmerksam machen, womit ein Hauch von Komik ins Bild käme, der wohl kaum beabsichtigt war.⁹ Etwas milde Erheiterndes könnte, zumindest für den modernen Betrachter, sogar der Mutter-Kind-Gruppe im Zentrum des Bildes anhaften: Maria blickt empor zum hl. Geist, von dem aus auch ein Lichtstrahl niederzugehen scheint (der allerdings, möglicherweise aufgrund von Verlusten an Farbsubstanz, bereits auf Höhe der Gesimszone der Hintergrundarchitektur abbricht); und da auf dem weißen Tuch auf ihrem Schoß eben noch das Kind gelegen haben muss – anders lässt sich die Art, wie sie das Tuch ausgebreitet hält, kaum erklären –, war sie wohl im Begriff, das Kind dem hl. Geist darzubieten; doch, offenbar unbemerkt von der auf die Geisttaube konzentrierten Mutter, hat sich das Kind inzwischen aufgerichtet, der mütterlichen Kontrolle entzogen und Johannes zugewandt.

Fasst man nach der Figurendisposition nun die Physiognomien und malerische Ausführung der Einzelheiten ins Auge, so erweist sich ausgerechnet der Kopf Mariens, der zentralen Figur, als ein ausgesprochener Schwachpunkt des Bildes, der noch dazu hervorgehoben wird durch seine Positionierung in der Mittelachse und die Art, wie er sich vor dem relativ neutralen Hintergrund abhebt (Abb. 2). Der in Entrückung oder gar Verzückung zum Himmel erhobene Blick stellt eine Eigenart der Barockmalerei dar, die selbst von den für die Epoche aufgeschlossenen Betrachtern heutzutage häufig als ästhetisch unbefriedigend empfunden wird; und gerade die Maria der Oberschönenfelder Sippe ist nicht dazu angetan, für diesen Typus einzunehmen, mit ihrem arg in die Breite gehenden, durch den starken Lichteinfall von oben abgeflacht wirkenden, vollmond- oder sogar leicht birnenförmigen Gesicht in unvorteilhafter Untersicht und mit den Augen, die durch das weitgehende Verschwinden der Pupillen und das Dominieren des weißen Augapfels so weit vorzuquellen scheinen, dass der Begriff ‚Froschaugen‘ zumindest in Erwägung gezogen werden könnte.

Freilich wäre es vorschnell und verfehlt, die Aufmerksamkeit auf dieses Detail zu konzentrieren und das Urteil über die Qualität der Malerei in erster Linie darauf zu gründen, begegnen doch z. B. in unmittelbarer Nachbarschaft physiognomisch wohlgelungene Köpfe, die noch dazu sensibel und weich vom Licht modelliert werden: So wird man am hl. Joseph (Abb. 5) etwa bewundern, wie sich das verschattete Profil markant vor dem an dieser Stelle bis zum Weiß hin aufgehellten Mantel Mariens abzeichnet und wie es nach links hin dann selbst nach und nach vom Licht erfasst wird (ähnlich überzeugend formt das Licht darunter die stoffliche Qualität seines grau-violetten Obergewandes); am großenteils ebenfalls im Schatten liegenden Gesicht des hl. Joachim fasziniert vor allem das Spiel des Lichtes auf der Wölbung des kahlen Schädels; am Gesicht des Jesuskindes (Abb. 7) fällt die ausgesprochen feine Zeichnung auf. Zu welchen subtilen koloristischen Effekten der Maler in der Lage ist, zeigen die in teilweise aquarellhaft duftigen Farben angelegten Hintergrundfiguren der Anna, des Zacharias und der Elisabeth; insbesondere die Kopfbedeckung der letzteren besticht durch das nuancenreiche Spiel aus gelben, grünen und bläulichen Tönen und hingetupften Lichtreflexen.

Sowohl die Bildanlage als auch die malerische Ausführung der Einzelheiten deuten damit auf einen Maler hin, der mit dieser hl. Sippe vielleicht nicht seine insgesamt gelungenste Schöpfung hinterlassen hat, aber doch über beträchtliches Können verfügte und einige Details meisterlich gestaltete, und den man infolgedessen kaum irgendwo an der Peripherie der Augsbur-

⁹ Der Kirchenführer 1999 (wie Anm. 2) versucht, die Haltung des Zacharias so zu erklären: „Sein Blick geht nach oben und erinnert an die Vision, die er im Tempel hatte.“ (S. 22)

ger Kunstszenen seiner Zeit suchen wird. Einen ersten Fingerzeig in Richtung Mages hätte man bereits darin sehen können, dass es sich bei der ‚Hl. Sippe‘ um ein Geschenk des Propstes Bartholomäus Christa vom Augsburger Augustinerchorherrenstift Heilig Kreuz handelt;¹⁰ im Auftrag dieses Stifts war Mages nämlich mehrfach tätig.

Dass Mages' Beziehungen zu Hl. Kreuz heute vielleicht selbst dem Kenner der Augsburger Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts nicht in vollem Umfang gegenwärtig sind, liegt daran, dass sich von diesem Teil seines Schaffens nur zwei kleinformatige Altarbilder im Kloster erhalten haben (in der Klausur des heutigen Dominikanerpriorats), während die im Zuge der Säkularisation aus dem Speisesaal entfernten und später ins Innsbrucker Ferdinandeum gelangten Gemälde Mages' als verschollen gelten müssen¹¹ und weitere in der älteren Literatur erwähnte Öl- und Freskomalereien Mages' für die Stiftskirche aufgrund der Kriegszerstörungen und der unzureichenden fotografischen Dokumentation fast vollständig der Anschauung entzogen sind.¹² Auch wenn sich gegenwärtig nicht überprüfen lässt, ob die Zuweisung all dieser Malereien an Mages tatsächlich gerechtfertigt ist und es z. B. auch Anhaltspunkte für Aufträge aus Hl. Kreuz an Joseph Hartmann gibt (siehe dazu Anm. 12), so scheint es doch, als sei Mages zeitweise geradezu die Funktion eines ‚Hausmalers‘ von Hl. Kreuz zugekommen, so dass es wenig verwunderlich wäre, wenn Propst Christa auch das nach Oberschönenfeld gespendete Altarblatt bei ihm bestellt hätte.

Man könnte sich sogar fragen, ob es nicht Christa war, der Mages auch als Freskanten nach Oberschönenfeld empfohlen hatte und damit dafür verantwortlich war, dass die Nonnen den Auftrag nicht an Johann Georg Dieffenbrunner vergaben, der in den Jahren 1749 – 1751 ihren

¹⁰ Dietrich (wie Anm. 1, S. 90) verweist als Quelle für die Überlieferung auf Theobald Schiller: *Oberschönenfeld 1211 – 1911. Gedenkbücher zum sieben Centenarium seiner Gründung*, Oberschönenfeld 1911, S. 86. Schiller seinerseits gibt keine Quelle an.

¹¹ Josef Ringler: *Die barocke Tafelmalerei in Tirol. Versuch einer topographisch-statistischen Übersicht, I. Teil: Darstellung*, Innsbruck und München 1973 (Tiroler Wirtschaftsstudien; 29) S. 150 mit Anm. 334. Die Bilder gelangten angeblich 1853 als Schenkung des Augsburger Buchhändlers A. Eurich ins Ferdinandeum. Ringlers Angabe „Derzeitiger Verbleib der Bilder unbekannt“ gilt weiterhin, wie eine aktuelle Anfrage beim Ferdinandeum ergab.

¹² Der *Wegweiser für die Stadt Augsburg* (Augsburg 1828) erwähnt neben „mehrere[n] Malereien in dem Schiffe der Kirche von Bergmüller“ auch, dass „an der Decke, al Fresco von Mages aus Imst die Wunder des wunderthätigen Gutes“ gemalt seien (S. 42 f.); Ahorner vermerkt zu den Werken Mages in Hl. Kreuz: „In der katholischen Kirche zum h. Kreuz befinden sich von ihm an den Seitenwänden des Chores acht Stücke in Oel gemalt, wovon die vier ersten die Geschichte des so genannten wunderbarlichen Gutes, die vier anderen aber die von demselben an den vier Elementen, nämlich bei Feuersbrünsten, Ueberschwemmungen, Erdbeben und Stürmen gewirkten Wunder vorstellten ... Auch ist die Kuppel von ihm auf nassen Kalk gemalt, und oben an der Decke des Plafonds an den vier Ecken die Geschichte des h. Augustin, die sehr geschätzt wird.“ (Joseph von Ahorner: „Biographische Notizen von dem Maler Joseph Mages“, in: *Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol*, Vierter Band, Innsbruck 1808, S. 303 – 308, hier: S. 305)

Dass Johann Georg Bergmüller als Schöpfer des Freskenzyklus zur Kreuzthematik und des Freskos mit der Verehrung des Wunderbarlichen Guts in der mittleren Chorkuppel gesichert ist (u. a. durch die im Augsburger Verlag Wolff erschienenen Nachstiche), schließt keineswegs aus, dass Mages später die Freskodekoration von Hl. Kreuz ergänzte. Die Formulierung des *Wegweisers* könnte zwar den Eindruck erwecken, dass hier Mages fälschlicherweise Bergmüllers Fresko in der mittleren Chorkuppel zugeschrieben werde, doch erwähnt L. Riedmüller (*Geschichte des Wunderbarlichen Gutes und der Heiligkreuzkirche in Augsburg*, Augsburg 1899) neben diesem Fresko weitere Fresken zum Wunderbarlichen Gut in der Ostkuppel über dem Hochaltar: „Die rings um den unteren Kuppelrand laufenden Darstellungen behandeln den Ursprung des Wunderbarlichen Gutes und seiner Verherrlichung.“

Auch was die in der genannten älteren Literatur für Mages beanspruchte „Geschichte des h. Augustin“ über den Seitenaltären und dem Musikchor (in der Stichserie nicht enthalten) sowie die zugehörigen Entwürfe in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg angeht, sollte die in neuerer Literatur zumeist vertretene Zuweisung an Bergmüller bzw. seine Mitarbeiter überprüft werden, auch wenn diese Überprüfung nicht unbedingt zu Joseph Mages hinführt. So weist z. B. Eppe darauf hin, dass eine Zeichnung der Sammlung Ratjen, die mit der Szene „Augustinus kämpft gegen die Ketzer“ in Zusammenhang steht, bezeichnet ist „Joseph Hartmann invenit“. (Alois Eppe: „Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg“, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 28 (1994), S.301-320, hier: S. 317)

Gartenpavillon und die Oberschönenfeld zugehörige Wallfahrtskirche Violau ausgemalt hatte, und zunächst auch nicht an Johann Joseph Anton Huber, der mit einer Tochter des Klosterbeamten der Zisterzienserinnen von Kirchheim am Ries verheiratet war, bereits 1760 zwei vorzügliche Altarbilder für Violau geliefert hatte und abgesehen von diesen zisterziensischen Kontakten 1767 in der weiträumigen Dorfkirche von Denklingen (Kr. Landsberg am Lech) bewiesen hatte, dass er auch als noch junger Maler größere Deckenflächen bewältigen konnte.¹³

So aufschlussreich nun die Bezüge zwischen Mages und dem Stifter der hl. Sippe auch sein mögen, sie genügen natürlich nicht, um das Bild definitiv in Mages' Oeuvre einzureihen; hierzu bedarf es, solange keine neuen archivalischen Belege ans Licht kommen, einer an stilistischen Kriterien orientierten Argumentation. Vielleicht bietet gerade der oben als verhältnismäßig schwache Leistung gescholtene Kopf der Maria (Abb. 2) einen guten Ansatzpunkt für ein solches Vorgehen, denn vergleicht man ihn mit für Mages gesicherten Köpfen, etwa dem des hl. Donatus (Abb. 3) aus dem Bild des Wendelinsaltars in Altomünster (Kr. Dachau) und dem des hl. Joseph von Copertino (Abb. 4) aus Mages' Seitenaltarbild in Maihingen (Kr. Donau-Ries; beide aufgrund lebhafterer Licht-Schatten-Kontraste malerisch interessanter als die Maria), so beschränken sich die Gemeinsamkeiten nicht darauf, dass es sich in allen drei Fällen um in Dreiviertelansicht gegebene, in die Breite gehende Köpfe handelt, in denen die Augen leicht vorquellen und die Stirn durch die Wendung nach oben recht flach erscheint; weitere Verwandtschaft ergibt sich durch die gerade gezogene Linie des Mundes, die knollenartig gerundete Nase mit dem querovalen linken Nasenloch und durch eine eigentümliche Licht-Schatten-Verteilung am linken Auge: Während die Partie oberhalb des Auges zum Nasenansatz hin (vom Betrachter aus gesehen also links über dem Auge) verschattet ist, fällt auf die Partie rechts oberhalb des Auges Licht; am äußeren Augenwinkel ist dann wieder ein kleiner Schattenfleck in Form eines Dreiecks bzw. einer Pfeilspitze erkennbar.

Auch der Kopf des Jesuskindes (Abb. 7) entspricht einem Typ, wie er auf anderen Altarbildern Mages' wiederkehrt: Der diesmal nach unten gerichtete Kopf in Dreiviertelansicht, an dem wieder die gerundete Nase auffallen und daneben die Art und Weise, wie sich Nase und Mund sehr nahe kommen (was wohl hauptsächlich für den etwas altklugen, wenn nicht ältlichen Gesichtsausdruck verantwortlich ist), findet sich z. B. auch beim Jesuskind des Altars der hl. Sippe in Altomünster (Abb. 8),¹⁴ bei einem Putto auf dem Hochaltarbild in Häder (Kr. Augsburg, Abb. 9) oder beim Jesuskind auf dem bereits erwähnten Seitenaltarbild in Maihingen (Abb. 11). Auf diesem Bild könnte außerdem der Putto links unterhalb des Jesuskindes aufgrund seiner Kopfhaltung und Physiognomie als ein Bruder des Oberschönenfelder Johannes erscheinen; rückt man die beiden Maihinger Kinderköpfe (Abb. 11) in Gedanken näher aneinander, so ergäbe sich eine unmittelbar an Oberschönenfeld (Abb. 10) erinnernde Gruppe.

Sucht man nach weiteren Indizien, die in der hl. Sippe für Mages sprechen, so könnte man das Lamm des Täuferknabens (Abb. 12) den Lämmern auf dem Oberschönenfelder Weihnachtsfresko gegenüberstellen (Abb. 13); oder man könnte auch eine Gewandpartie aus der Figur der Maria Immaculata im linken Seitenaltarbild in Häder (Abb. 6) mit dem Ärmel des hl. Joseph in Oberschönenfeld (Abb. 5) vergleichen und würde feststellen, dass Falten, Faltenstege und Verschattungen ganz ähnlich gebildet sind.

¹³ Bushart hält es für denkbar, dass der in Oberschönenfeld tätige Stuckateur Mages empfohlen haben könnte: Wenn es sich bei diesem Stuckateur um Jakob Rauch handelt, so kannte er Mages von der gemeinsamen Tätigkeit in Altomünster her; mit Franz Xaver II. Feichtmayr, von dem die Stuckaturen ebenfalls herrühren könnten, hatte Mages in Häder zusammengearbeitet. Bruno Bushart: „Fresken von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber in der Klosterkirche von Oberschönenfeld“, in: Schiedermaier (wie Anm. 1), S. 72 – 86, hier: S. 79.

¹⁴ Von der Bildanlage her weist diese hl. Sippe in Altomünster keine signifikanten Gemeinsamkeiten mit dem Oberschönenfelder Bild auf.

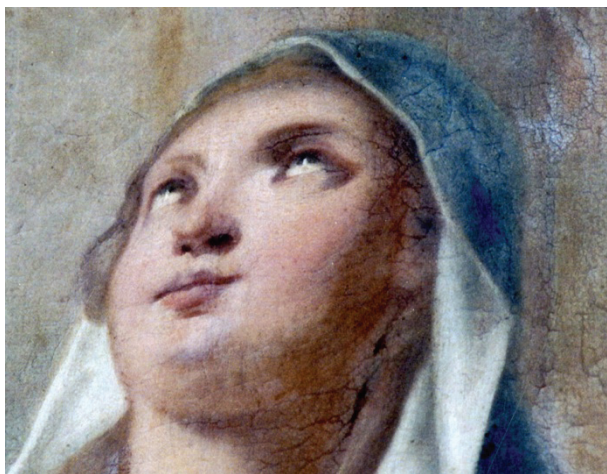


Abb. 2:
Josef Mages, Oberschönenfeld

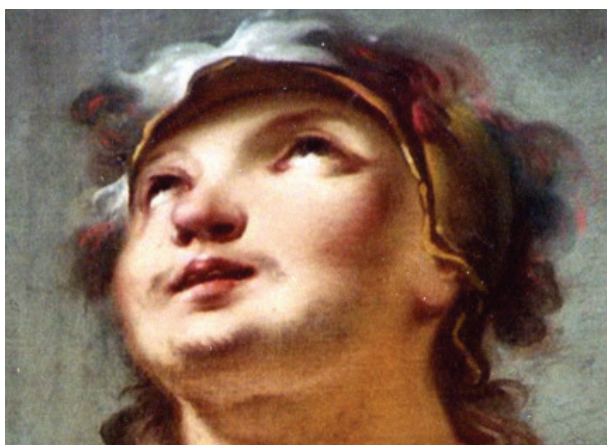


Abb. 3:
Josef Mages, Altomünster

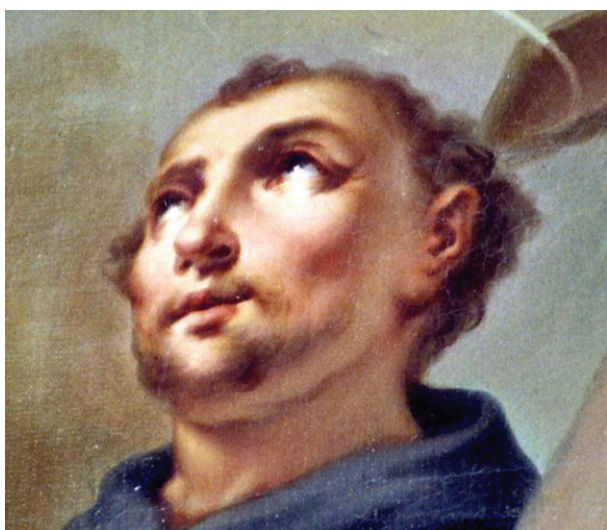


Abb. 4:
Josef Mages, Maihingen

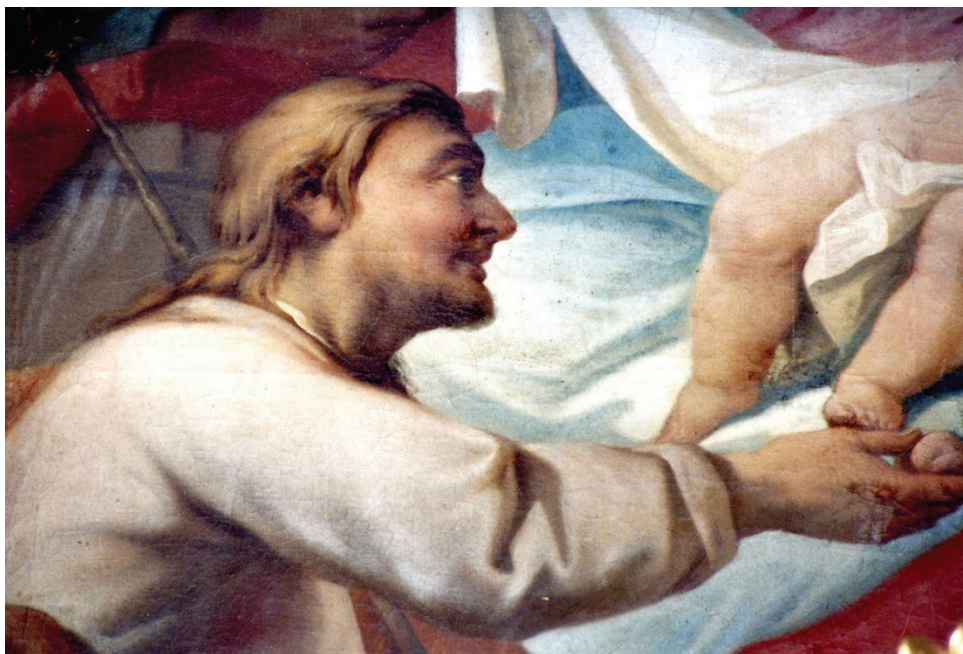


Abb. 5: Josef Mages, Oberschönenfeld



Abb. 6: J. Mages, Häder

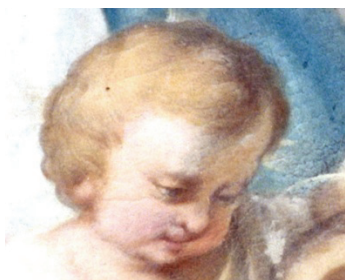


Abb. 7:
J. Mages, Oberschönenfeld



Abb. 8:
J. Mages, Altomünster



Abb. 9:
J. Mages, Häder

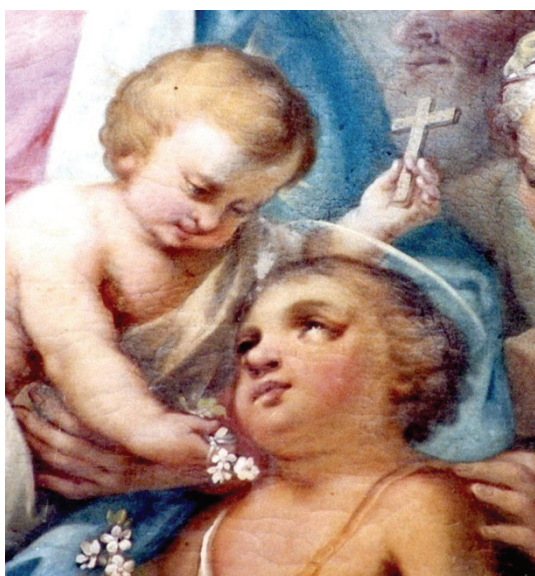


Abb. 10:
J. Mages, Oberschönenfeld



Abb. 11:
J. Mages, Maihingen

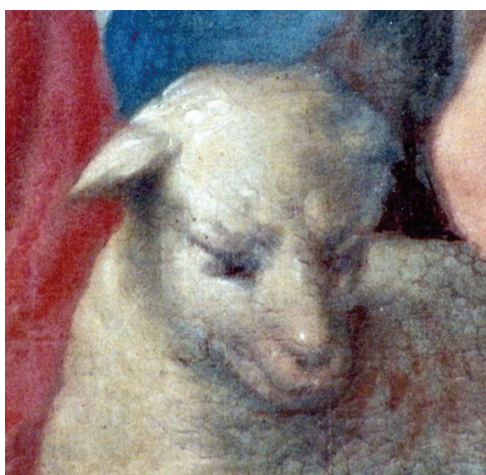


Abb. 12: J. Mages, Oberschönenfeld



Abb. 13: J. Mages, Oberschönenfeld

Beim Blick auf das rechte Seitenaltarbild in Häder (Hl. Joseph mit dem Jesuskind, Abb. 15) würde auffallen, dass die Hintergrundgestaltung mithilfe nüchterner Architekturversatzstücke und eines Ausblicks ins Freie zwar nicht im Einzelnen mit der Lösung auf dem Oberschönenfelder Bild (Abb. 14) übereinstimmt, dass sich die beiden Konzeptionen aber strukturell sehr nahe kommen; und der Blick auf die beiden Seitenaltarbilder in Häder ist nicht zuletzt deswegen aufschlussreich, weil sie mit der Oberschönenfelder hl. Sippe die eher matte, gebrochene Farbigkeit teilen, mit der einerseits subtile koloristische Wirkungen erzielt werden, die andererseits aber gelegentlich auch etwas flau erscheinen kann.

Dieses Farbklima unterscheidet sich deutlich von dem auf anderen Altarbildern Mages', wie z. B. den mehrfach erwähnten Bildern in Altomünster und Maihingen, wo die Farben wesentlich größere Leuchtkraft entfalten und Mages mit stärkeren Hell-Dunkel-Kontrasten oder sogar dramatischen Schlaglichteffekten arbeitet; und leider kann die zunächst nahe liegendste Erklärung, dass es sich hier um unterschiedliche Phasen in Mages' stilistischer Entwicklung handelt, nicht unmittelbar befriedigen: Abgesehen davon, dass bereits im Hochaltarbild in Häder die Farben wieder etwas an Leuchtkraft gewonnen haben und das Altarbildensemble damit bereits in sich nicht ganz homogen erscheint, liegen die farbintensiven Altarbilder in Altomünster und Maihingen (beide 1768), denen man z. B. noch das Hochaltarbild in Niederaudorf (Kr. Rosenheim, 1767) zugesellen könnte, zeitlich zwischen den Seitenaltarbildern in Häder (1765) und der hl. Sippe in Oberschönenfeld, wenn man einmal davon ausgeht, dass letztere wie die Fresken in Mages' letzte Lebensjahre (1768/69) gehört.

Es muss hier offen bleiben, wie dieser eigentümliche Befund zu erklären ist, ob die hl. Sippe vielleicht – warum auch immer – bereits einige Jahre vor Mages' Tätigkeit in Oberschönenfeld in zeitlicher Nachbarschaft zu den Arbeiten in Häder entstand, ob die Bilder in Häder und Oberschönenfeld aufgrund ihres Erhaltungszustandes bzw. späterer restauratorischer Maßnahmen etwas von ihrer ursprünglichen farblichen Erscheinung eingebüßt haben, oder ob sich die aufgehellte Palette an einem der Orte oder an beiden durch Werkstattbeteiligung erklären lässt, was gerade bei einem Bild wie dem in Oberschönenfeld denkbar wäre, an dem Mages möglicherweise bis kurz vor seinem Tod gearbeitet hat. Nicht ganz ausschließen sollte man auch, dass das Bild die Werkstatt des verstorbenen Mages in einem Zustand verlassen hat, den dieser noch nicht als endgültig betrachtet hätte.¹⁵

Vielleicht sollte man an das Schaffen eines Malers aber auch nicht mit übertriebenen Vorstellungen im Hinblick auf Homogenität und lineare stilistische Entwicklung herangehen und es somit in Erwägung ziehen, dass sich das Ölbildschaffen Mages' grundsätzlich durch gewisse stilistische Divergenzen und Schwankungen auszeichnet, die sich nicht auf die chronologische Abfolge der Bilder zurückführen lassen; letzteres eine These, die durch eine detaillierte Analyse sämtlicher erhaltener Ölbilder Mages' überprüft werden müsste, die aber nach den vorläufigen Eindrücken des Verfassers durchaus auch dann etwas für sich hat, wenn der Blick über die Oberschönenfelder Sippe hinaus geht: So würde ein unbefangener Betrachter ohne Vorkenntnisse die beiden Altarbilder am Wendelins- und Sippenaltar in Altomünster vielleicht spontan nicht unbedingt demselben Maler zuschreiben, obwohl sie durch Signaturen beide für Mages gesichert sind; und einen wiederum etwas anderen Charakter weisen die beiden Bilder an den im Herrenchor den Hochaltar flankierenden Altären der hll. Birgitta und Katharina von Schweden auf, die zwar nicht signiert sind, aber in der bisherigen Literatur allgemein Mages zugeschrieben werden.¹⁶

¹⁵ Das heutige Erscheinungsbild gibt sicher keinen Anlass, von einem ‚unvollendeten‘ Bild zu sprechen; aber dass ganz offensichtlich unvollendete Altarbilder gelegentlich den Weg an ihren Bestimmungsort fanden, belegt z. B. Johann Baptist Zimmermanns Bild der hl. Maria Magdalena in der Augustinerchorherrenstiftskirche Dietramszell (Kr. Bad Tölz-Wolfratshausen), bei dem schwer verständlich ist, dass es die Auftraggeber in diesem Zustand akzeptierten.

¹⁶ Auch die Annahme einer gewissen stilistischen Spannbreite erlaubt es aber kaum, zwei gelegentlich mit Mages in Verbindung gebrachte Kreuzwege überzeugend in sein Oeuvre einzugliedern. Für den Kreuzweg der



Abb. 14:
J. Mages, Oberschönenfeld



Abb. 15:
J. Mages, Häder



Abb. 16:
J. Mages (?), Oberschönenfeld

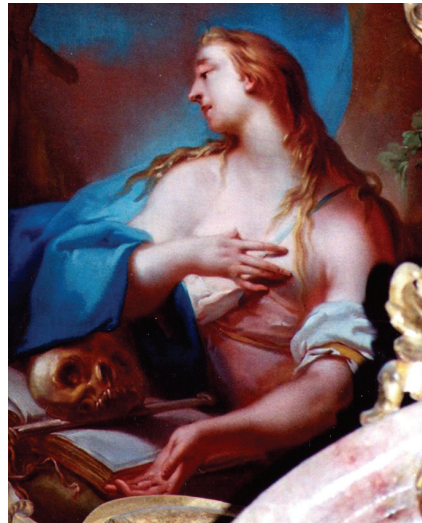


Abb. 17:
J. Mages, Altomünster

Dominikanerinnenklosterkirche St. Margareth in Augsburg („vielleicht von Joseph Mages“; Dehio 2008, wie Anm. 8, S. 82) ist eine Zuschreibung an Johann Georg Wolcker zu erwägen; der Kreuzweg in der Pfarrkirche von Reinhartshausen (Kr. Augsburg; „vielleicht von Joseph Mages“; Dehio 2008, wie Anm. 8, S. 914), stammt zwar aus der von Mages freskierten Schlosskapelle von Hardt (Kr. Augsburg), ist aber einem Mages klar unterlegenen Künstler zuzuweisen.

Die Altarbildserie Mages' für Altomünster könnte abgesehen von diesen allgemeineren stilistischen Überlegungen auch einen Beitrag liefern zur Klärung einer weiteren Frage zur Oberschönenfelder Ausstattung, nämlich der Frage, wer die Auszugsbilder der beiden östlichen Seitenaltäre in Oberschönenfeld malte, die hl. Ida von Löwen über Mages' Sippenbild und die hl. Ascelina über Joseph Christs Heiligenversammlung am gegenüberliegenden Altar. Dietrich glaubte aus der „bräunliche[n] Farbgebung und dunkle[n] Schattierung der Inkarnate“ schließen zu dürfen, die Bilder seien „vermutlich Joseph Mages“ zuzuweisen (ein Vorschlag, der im Dehio-Handbuch 2008 aufgegriffen wurde);¹⁷ und in der Tat könnte z. B. ein Vergleich der Maria Magdalena am Auszug des Sippenaltars in Altomünster (Abb. 17) mit der hl. Ascelina in Oberschönenfeld (Abb. 16) diese These stützen (Durchbildung des Gesichtsprofils und der Hände).

Andererseits wird man gut daran tun, die Zuschreibung an Mages vorläufig weiterhin mit dem Caveat „vermutlich“ zu qualifizieren; und zumindest durchspielen wird man den Gedanken, dass Joseph Christ, der Maler des nordöstlichen Seitenaltarbildes, damit beauftragt wurde, die malerische Ausstattung der beiden Altäre durch die Auszugsbilder zu vervollständigen. Restlos überzeugen kann auch diese These nicht, doch ist immerhin zu bedenken, dass Christ gelegentlich dem unmittelbaren Umkreis Mages zugeordnet wird und somit in seinen Bildern Anklänge an Mages' Stil, wie sie in den Oberschönenfelder Auszugsbildern zweifellos gegeben sind, auftreten könnten.¹⁸ Auch wenn die Frage nach der Autorschaft nicht definitiv beantwortet werden kann, so ist doch sicher, dass die beiden Bilder von derselben Hand bzw. aus derselben Werkstatt stammen und dass sie hohe malerische Qualität aufweisen. Am eindrucksvollsten dokumentiert sich diese Qualität wohl in dem zarten, miniaturhaft fein ausgeführten Gekreuzigten, der Ascelina den Arm um den Kopf gelegt hat (erkenntlich an den etwa in Kinnhöhe auf dem schwarzen Schleier aufliegenden Fingern); letzteres ein Detail, das bei der Betrachtung des Bildes vom Kirchenschiff aus ohne Hilfsmittel kaum wahrnehmbar ist und die Frage aufwirft, ob es sich hier nicht doch um die hl. Luitgard von Tongern handelt.¹⁹

Es gibt weitere kleinformatige Ölgemälde in Oberschönenfeld, die einerseits in der Literatur gelegentlich mit dem Namen Mages in Verbindung gebracht wurden, in deren Diskussion man andererseits aber auch den Namen Christ einbeziehen könnte. Was das Bild an der unteren Krankenloge mit dem Tod des hl. Bernhard angeht, so erinnerte Bushart zurecht daran, dass die Zuschreibung an Mages²⁰ bereits in einer unveröffentlichten Magisterarbeit des Jahres 1984 verworfen wurde;²¹ er bekräftigte die Ablehnung und machte dann seinerseits einen Vorschlag, den er freilich sehr vorsichtig formulierte: Die Komposition des Stiches, so Bus-

¹⁷ Dietrich (wie Anm. 1), S. 90; Dehio 2008 (wie Anm. 8), S. 841. Schiedermaier (wie Anm. 5) brachte 2002 lediglich die hl. Ascelina mit Mages in Verbindung (S. 60) und nannte keinen Maler zur hl. Ida.

¹⁸ Dietrich (wie Anm. 1) selbst behauptet, allerdings ohne Quellenangabe, Christ habe sich „nach längerer Wanderschaft in Augsburg niedergelassen und eng an Joseph Mages angeschlossen“ (S. 202, Anm. 325); und es ist interessant, dass eine Ölskizze mit dem Tod des hl. Joseph im Diözesanmuseum Freising (Inv. Nr. D 8718a) von Gode Krämer zunächst Mages und von Hubert Hosch später Christ zugeschrieben wurde. (Eduard Hindelang, Hrsg.: *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis*, Ausstellungskatalog Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1996, Kat.-Nr. B45, S. 506). Max Flad weist allerdings darauf hin, dass es keine stichhaltigen Gründe dafür gebe, Christ als Schüler des drei Jahre älteren Mages zu bezeichnen. (Max Flad: „Joseph Christ aus Winterstetten. Ein Maler des späten Rokoko“, *Schwäbische Heimat* 32 (1981), S. 282 – 287; hier: S. 283)

¹⁹ Die Identifikation der Heiligen als Ascelina wurde in der bisherigen Literatur offenbar nie angezweifelt. Nach Auskunft von Sr. M. Regina O. Cist., Oberschönenfeld, wurde aber zumindest mündlich bereits früher die Verutung geäußert, hier sei die hl. Luitgard dargestellt. Dietrich (wie Anm. 1, S. 91) bezeichnet die linke Figur des südöstlichen Seitenaltars als Luitgard; laut dem Kirchenführer von 1999 (wie Anm. 2) handelt es sich hier um die hl. Gertrud von Helfta (S. 22).

²⁰ Kunstdenkmale 1970 (wie Anm. 3): „wohl von Joseph Mages“ (S. 231); Dehio 1989 (wie Anm. 4): „von Mages“ (S. 818).

²¹ Gabriele Lindner: *Vorarbeiten zum Leben und Werk von Joseph Mages*, Magisterarbeit, München 1984.



Abb. 18 (links):
J. Christ (?), Oberschönenfeld
Abb. 19 (rechts):
J. Christ, Ettenbeuren



Abb. 20 (links):
J. Christ (?), Oberschönenfeld
Abb. 21 (rechts):
J. Christ, Ettenbeuren
(seitenverkehrt)

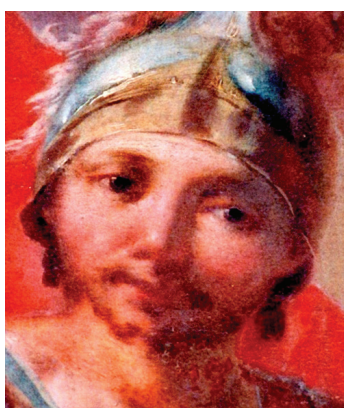
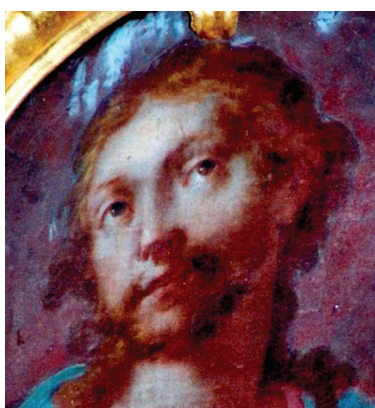


Abb. 22 (links):
J. Christ (?), Oberschönenfeld
Abb. 23 (rechts):
J. Christ, Oberschönenfeld

hart, gehe „auf den um 1760/64 datierten Kupferstich von Gottfried Bernhard Göz ‚Beata mors Bernardi‘ zurück“,²² und „vielleicht“, so folgert er, „müßte Göz selbst, an dessen Bernhardszyklus von etwa 1760 aus Donauwörth²³ die Malerei erinnert, in Betracht gezogen werden.“²⁴ (Mit dem Vorbehalt eines „vielleicht“ fand der Vorschlag dann auch Eingang in das Dehio-Handbuch von 2008.)²⁵ Hierzu wäre zum einen anzumerken, dass sich die Verwandtschaft der Figurenanordnung des Oberschönenfelder Bildes mit dem Gözschen Stich doch in Grenzen hält, und zum anderen, dass der Malstil des Oberschönenfelder Bildes, den Bushart sehr treffend als „kleinteilig“ charakterisiert, keine sonderliche Affinität zum wesentlich großzügiger, mitunter sogar eher summarisch vorgehenden Gözschen Stil aufweist, wie er sich im Donauwörther Zyklus oder auch in anderen Ölbildern dieses Meisters dokumentiert, z. B. auch im Kreuzweg in Oberschönenfeld selbst. Göz bedeutet in diesem Fall also kaum eine plausible Alternative zu Mages; Christ hingegen sollte als Kandidat in Betracht gezogen werden, wenn man etwa Einzelheiten aus dem Bernhardstod (Abb. 18, 20) und aus Christs 1766 entstandenem Langhausfresko in Ettenbeuren (Kr. Günzburg) miteinander vergleicht (Abb. 19, 21).

Für die beiden Aufsatzbilder der Beichtstühle (Herz-Jesu- und Herz-Mariae-Darstellungen) brachten Dietrich und später das Dehio-Handbuch 2008 Joseph Mages in Vorschlag,²⁶ doch erscheinen die ausgesprochen sentimental Physiognomien nicht unbedingt charakteristisch für dessen Schaffen. Ein Vergleich des Jesus (Abb. 22) mit dem hl. Florian aus Christs Oberschönenfelder Seitenaltarbild (Abb. 23) könnte durchaus dazu verleiten, beide Köpfe derselben Hand zuzuweisen; doch ist andererseits einzuräumen, dass eine Zuweisung der Maria an Christ weniger überzeugen würde, so dass die Frage nach dem Schöpfer der beiden Aufsatzbilder vorläufig offen bleiben mag.

II Fresken

Es gibt in Oberschönenfeld neben dem Altarbild der hl. Sippe ein weiteres Familienbild, bei dem sich die Frage stellt, ob es Joseph Mages zuzuweisen ist, nämlich die Flucht der hl. Familie nach Ägypten im Scheitel des Joches zwischen den Kuppeln des Laienraums und des Nonnenchors (Abb. 24); gleichzeitig bedeutet dies die Frage nach der Autorschaft der flankierenden Medaillons mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard und der Ornamentmalerei in diesem Joch. Konkret gilt es dabei zu entscheiden, ob Joseph Mages, der das Weihnachtsfresko über dem Laienraum mit seinem Namen und der Jahreszahl 1768 signiert hatte, auch noch dieses sich nach Westen hin anschließende Joch freskierte, oder ob hier bereits Johann Joseph Anton Huber am Werk war, der 1769 das Kuppelfresko über dem Nonnenchor signierte. Bis in die neuere Literatur wurde die These favorisiert, dass die Malereien im Zwischenjoch auf Huber zurückgehen;²⁷ das Kurzinventar der Kunstdenkmale des Landkreises

²² Es handelt sich um ein Blatt aus der nach Göz' Vorlagen von ihm selbst und seinem Sohn Franz Regis gestochenen Kupferstichfolge zum Leben des hl. Bernhard (*Historia vitae S. Bernardi*), die Göz im März 1764 in einem Brief an Abt Anselm II. von Salem als neu herausgegebenes Werk bezeichnet. Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774. Ölgemälde und Zeichnungen*, Textband, Weissenhorn 1982, S. 369.

²³ Reste eines ursprünglich für das Sommerrefektorium der Zisterzienserabtei Kaisheim bestimmten Gemäldezyklus, die sich heute größtenteils in der Stadtpfarrkirche von Donauwörth befinden. Vgl. Gabriele Dischinger, Eva Christina Vollmer: „Das barocke Kloster – Architektur und Innenausstattung“, in: Werner Schiedermaier (Hrsg.): *Kaisheim – Markt und Kloster*, Lindenberg 2001, S. 136 – 155; zum Sommerrefektorium S. 154.

²⁴ Bushart (wie Anm. 13), S. 83.

²⁵ Dehio 2008 (wie Anm. 8), S. 841.

²⁶ Dietrich (wie Anm. 1): „Ovalbilder ... die wohl von Joseph Mages stammen“ (S. 94 – 96); Dehio 2008 (wie Anm. 8): „Aufsätze mit Herz Jesu und Herz Mariä, Mages zugeschrieben“ (S. 842).

²⁷ Z. B. Oberlander (wie Anm. 4), S. 34; Dehio 1989 (wie Anm. 4), S. 818.

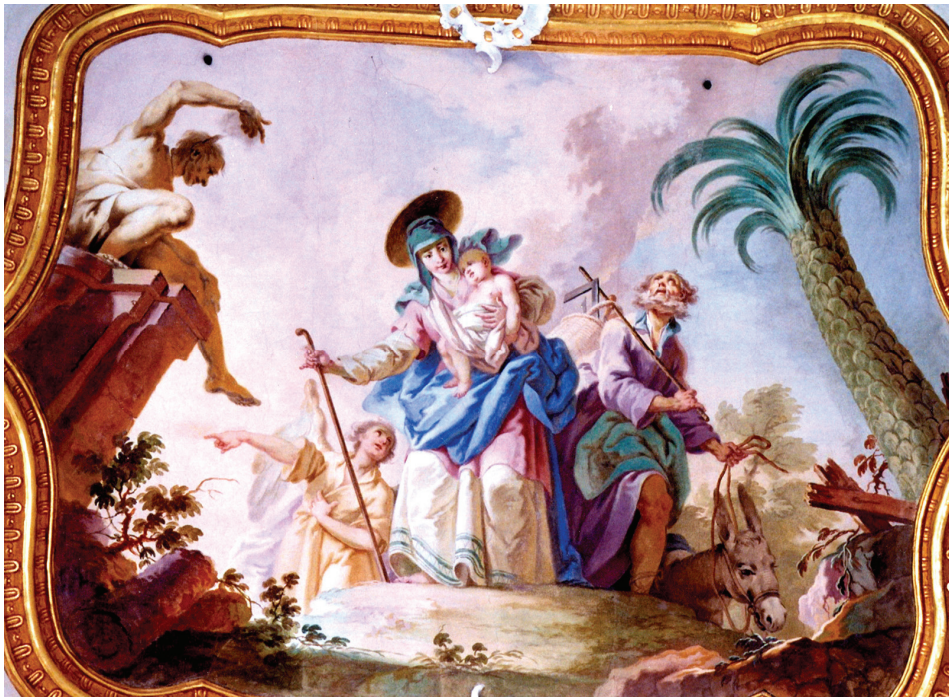


Abb. 24: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 25:
J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

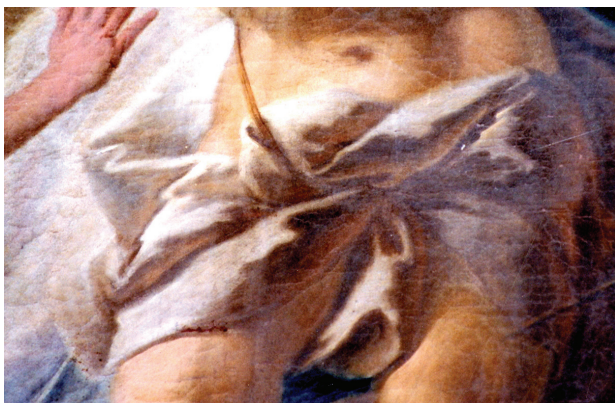


Abb. 26:
J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

Augsburg von 1970 und der Kirchenführer von 1974 variierten diesen Ansatz, indem sie die zentrale Fluchtszene Huber zuschrieben (vielleicht nach einem Entwurf von Mages), in den Medaillons hingegen noch die Hand Mages' zu erkennen glaubten.²⁸ Bushart freilich beanspruchte 1995 die gesamten Malereien des Zwischenjochs für Mages; und 2008 schloss sich die Neuauflage des Dehio-Handbuchs diesem Urteil an.²⁹ Interessant ist, wie Bushart seinen Standpunkt vortrug:

Die ‚Flucht nach Ägypten‘ scheint zwar in ihrer lyrischen Stimmung, den agilen Figuren und der zarten Farbskala auf ein anderes, empfindsameres Temperament zu deuten als die schwerblütigeren, bedächtigeren Gestalten der ‚Anbetung des Lammes‘ und der ‚Anbetung der Hirten‘. Vergleicht man sie jedoch mit der ebenfalls lebhafter agierenden Gruppe der Heiligen Drei Könige auf dem Weihnachtsfresko, so kann an der Zuweisung an Mages kein Zweifel aufkommen, zumal sich Huber in seinem eigenen Fresko über dem Nonnenchor als stilistisch eigenständiger Künstler vorstellt.³⁰

Eigentümlich erscheint diese Argumentation deswegen, weil Bushart die ‚Flucht nach Ägypten‘ zunächst mit Eigenschaften belegt, in denen die Spezifika des Freskostils des jungen Huber prägnant zusammengefasst erscheinen („lyrische Stimmung“, „zarte Farbskala“, „empfindsames Temperament“), unmittelbar im Anschluss daran aber die Fresken eben nicht Huber, sondern Joseph Mages zuweist, und dies nun mit dem vergleichsweise matten Argument, die ‚Flucht‘ weise Ähnlichkeit auf mit der Gruppe der „ebenfalls lebhafter agierenden Gruppe der Heiligen Drei Könige auf dem Weihnachtsfresko“. Die Schlussfolgerung überrascht umso mehr, als Bushart wenig später im Zusammenhang mit den für Huber gesicherten Fresken im Nonnenchor Formulierungen gebraucht, die unmittelbar an seine stilistische Charakterisierung der für Mages beanspruchten ‚Flucht‘ erinnern („Farbskala ... heller und bunter, zugleich aber toniger und durchsichtiger [als bei Mages]“, „feine Nuancierungen“, „subtile Empfindsamkeit“).³¹ Zwar benennt Bushart mit „Agilität“ und „Lebhaftigkeit“ Eigenschaften, die seiner Meinung nach der ‚Flucht‘ zugesprochen werden können und sie zugleich gegenüber Huber abgrenzen, dessen „Gestalten sich gemessener benehmen“ und bei dem die „Gebärden verhaltener, die Bewegungen ruhiger geworden sind“; aber es bleibt doch der bemerkenswerte Befund, dass Bushart, obwohl er die ‚Flucht‘ Huber abschreiben will, eine erstaunliche Schnittmenge zwischen deren stilistischer Ausrichtung und Hubers Handschrift konstatiert. Sollte man sich vielleicht doch eher an diese Schnittmenge halten, zu der in der älteren Literatur vertretenen Meinung zurückkehren und die Freskierung des Zwischenjochs Huber zurückgeben?

Vielleicht lässt sich die Kontroverse am überzeugendsten durch eine stilistische Mikroanalyse beilegen, d. h. dadurch, dass man Details aus der ‚Flucht nach Ägypten‘ herausgreift und überprüft, ob sich vergleichbare Details eher in den sich östlich anschließenden Jochen finden (also bei Mages) oder westlich davon im Nonnenchor (also bei Huber). Tatsächlich kann man zumindest zwei Details der ‚Flucht‘ benennen, die erstaunlich enge Entsprechungen in Hubers ‚Darstellung im Tempel‘ finden: Die nach oben gewandten Köpfe Josephs (‚Flucht‘; Abb. 27) und Simeons (‚Darstellung‘; Abb. 28) zeichnen sich beide durch ausgesprochen charakteristische Bärte aus, die stark in die Breite gehen, die sich fast als querformatige Riegel vor die untere Gesichtshälfte schieben und deren horizontale Ausrichtung durch die mit nervösem Pinselstrich ausgearbeitete Binnenstrukturierung noch betont wird; Bärte, die nicht nach

²⁸ Kunstdenkmale 1970 (wie Anm. 3): „Vielleicht nach Entwurf von Joseph Mages, gemalt von Johann Joseph Anton Huber, 1769. In den Stichkappen gemalte Rocaillemedaillons (wohl noch von Joseph Mages)“ (S. 231); Kirchenführer 1974 (wie Anm. 3): „‚Flucht nach Ägypten‘ ... vielleicht nach Entwürfen des J. Magges. An den Stichkappen je ein hochrundliches Bild von J. Magges (?)“ (S. 7). Der Kirchenführer 1999 (wie Anm. 2; S. 18 ff.) äußert sich nicht ganz eindeutig, scheint aber dieser Linie zu folgen.

²⁹ Dehio 2008 (wie Anm. 8), S. 841.

³⁰ Bushart (wie Anm. 13), S. 83.

³¹ Bushart (wie Anm. 13), S. 83. Vgl. die ähnliche Charakterisierung der ‚Flucht nach Ägypten‘ durch Lieb im Kirchenführer von 1974 (wie Anm. 3): „reizvolles, landschaftlich empfindsames spätes Rokoko“ (S. 7).

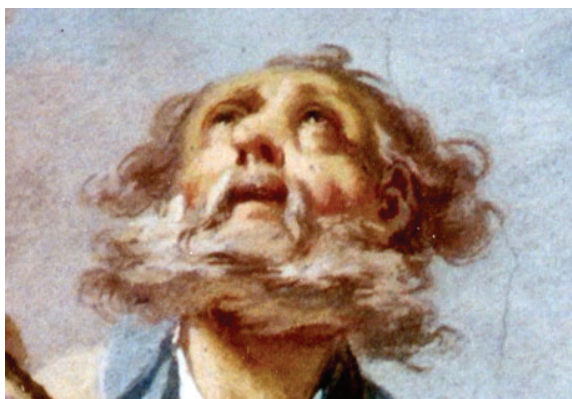


Abb. 27: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 30: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 28: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

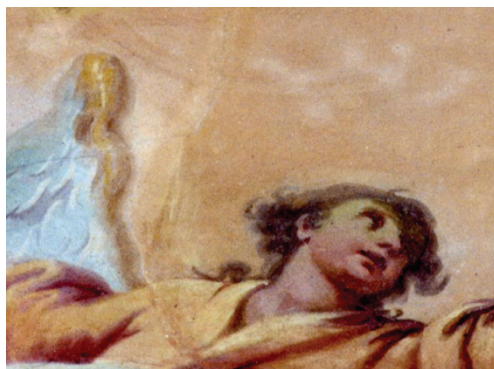


Abb. 31: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 29: J. J. A. Huber, Denklingen

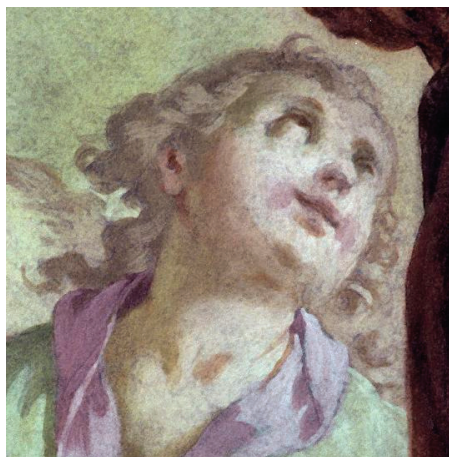


Abb. 32: J. J. A. Huber, Denklingen
(seitenverkehrt)

unten, sondern zur Seite zu wachsen scheinen und in Mages' Fresken in dieser Form nicht vorkommen, was umso auffälliger ist, als in Mages' Anteil in Oberschönenfeld kein Mangel an älteren bärtigen Männern herrscht. Ähnlichkeit besteht des weiteren darin, wie sowohl im Engel links neben Maria (‚Flucht‘; Abb. 30) und im Engel mit dem Weihrauchfass (‚Darstellung‘; Abb. 31) Augen, Nase und Lippen skizzenhaft weich in das Rund des Gesichtes gesetzt sind, und insbesondere darin, wie die Oberkante des Flügels in beiden Fällen einen bald dickeren, bald dünneren Steg bildet, gerade so, als verberge sich unter den Federn hier kein Knochen, sondern eine knorpelartige Masse.

Dass es sich hier nicht um zufällige Übereinstimmungen, sondern um signifikante Elemente von Hubers Vokabular handelt, können die beiden Physiognomien und das Flügeldetail aus den zwei Jahre vor Oberschönenfeld entstandenen Fresken Hubers in Denklingen (1767) belegen (Abb. 29 – vgl. mit Abb. 27 und 28; Abb. 32 [zum besseren Vergleich seitenverkehrt] – vgl. mit Abb. 30 und 31). Im Denklinger Chorfresko begegnet außerdem das in Frontalansicht wiedergegebene Gesicht einer Frau (Abb. 34), das aufgrund der Augen mit ihren dunklen, mittig in die Iris gesetzten Pupillen, des langen Nasenrückens und des kleinen, andeutungsweise lächelnden Mundes stark dem der Maria in der Oberschönenfelder ‚Flucht‘ ähnelt (Abb. 33).

Es lassen sich noch weitere Gemeinsamkeiten benennen, die ‚Flucht‘ und ‚Darstellung‘ verbinden und gegenüber den Fresken in den anderen Jochen abgrenzen, so die im Verhältnis zu dem durch die Gewänder erzeugten Volumen klein und zierlich wirkenden Köpfe und Hände, oder auch die relativ unruhige, kleinteilige Faltenbildung (man beachte insbesondere die immer wieder auftretende Bildung gezackter Linien durch die Hell-Dunkel-Modellierung); letzteres eine Eigenart, die z. B. auch in Hubers Oberschönenfelder Altarbild des hl. Sebastian wiederkehrt, wie ein Vergleich des Mantels der Maria in der ‚Flucht‘ (Abb. 25) mit dem Lententuch Sebastians (Abb. 26) sehr anschaulich belegt. erinnert man sich schließlich noch der bereits von Bushart beobachteten ‚Schnittmenge‘ zwischen der ‚Flucht‘ und der ‚Darstellung‘, so dürfte sich die ‚Flucht nach Ägypten‘ recht gut im Schaffen des Malers verankern lassen, der die ‚Darstellung im Tempel‘ signiert hat, also im Schaffen Johann Joseph Anton Hubers.

Dies schließt nicht völlig aus, dass, wie z. B. die *Kunstdenkmale* und der Kirchenführer von 1974 vermuten, Huber hier nach einem Entwurf Mages' arbeitete und damit eine von fremder Hand angelegte Komposition in seine eigene stilistische Handschrift übersetzte. Huber legt bereits in seinem Frühwerk eine nicht immer glückliche Vorliebe für spannungslose Symmetrie an den Tag, unter der schon das wenige Jahre vor Oberschönenfeld entstandenen Hauptfresko der Schlosskapelle von Deubach (Kr. Augsburg, 1765) leidet (obwohl es in der Ausführung der Einzelheiten von einem an Gottfried Bernhard Göz orientierten malerischen Schwung getragen ist)³² und die auch die Oberschönenfelder ‚Darstellung im Tempel‘ kennzeichnet; besonders aufschlussreich ist es in diesem Zusammenhang, Hubers peinlich symmetrische Tempelanlage mit der Art und Weise zu vergleichen, wie auf Mages' Weihnachtsfresko der massigen, unvermittelt abbrechenden Tempelruine links der vergleichsweise schwache Akzent der Palme rechts gegenübergestellt ist. Angesichts eines solchen Befundes mag es überraschen, dass Huber in der ‚Flucht‘ zumindest in der Mittelgruppe eine tendenziell ebenfalls symmetrische Anlage ausgesprochen anmutig dadurch rhythmisiert, dass sich Maria aus der Mittelachse weg beugt und die figuralen Gewichte zu ihren Seiten ungleichmäßig verteilt sind; ehe man hierin freilich den Reflex einer Vorlage Mages' vermutet, sollte man beachten, dass bereits im Gegenüber von Götzenbild und Palme sich der Hang zur

³² Huber arbeitete der biographischen Skizze seines Sohne zufolge „in den ersten Jahren seines Ehestandes [Heirat 1756] ... Vieles in Gesellschaft mit ... Göz in Amberg, Regensburg und Schuhenried“. J. J. v. Huber: [Kurzbiographie und Werkverzeichnis seines Vaters Johann Joseph Anton Huber], gedruckt als Abschnitt „XIV. Biographische Notizen, 1.“ in: *Zeitschrift für Baiern und die angrenzenden Länder* 2 (1817), S. 357 – 368, hier: S. 358.

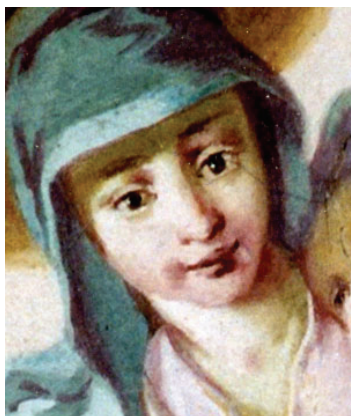


Abb. 33: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

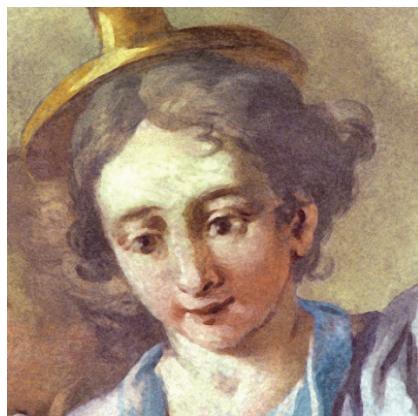


Abb. 34: J. J. A. Huber, Denklingen



Abb. 35: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 36: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

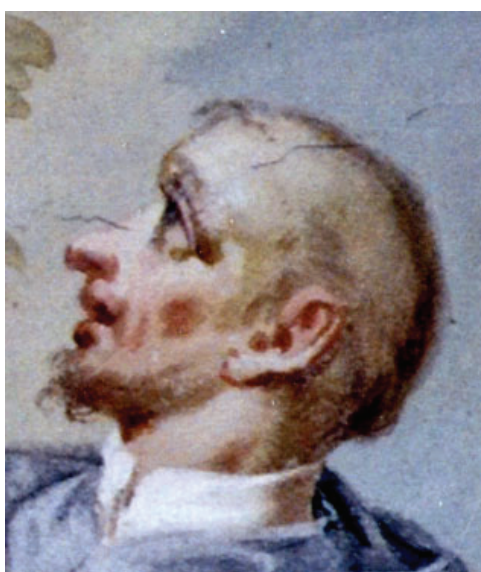


Abb. 37: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

Abb. 38: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld
(seitenverkehrt)

Symmetrie wieder Bahn bricht, und es somit vorläufig offen lassen, ob die Disposition des Bildes auf Mages, Huber oder vielleicht gar auf die bisher noch nicht identifizierte Vorlage eines anderen Künstlers zurückgeht.

Wenn man die ‚Flucht nach Ägypten‘ nun zumindest in der Ausführung Huber zuschreibt, ist es am nahe liegendsten, auch die beiden flankierenden Medaillons mit Szenen aus der Bernhardsvita Huber zuzuweisen; und tatsächlich lassen sich die fein durchgebildeten Köpfe dieser Nebenfresken gut mit der künstlerischen Handschrift in ‚Flucht‘ und ‚Darstellung‘ vereinbaren: Dies ergibt eine Gegenüberstellung des Joseph aus der ‚Darstellung‘ (Abb. 38; zum besseren Vergleich seitenverkehrt abgebildet) und des Bernhard aus der Szene im Dom von Speyer (Abb. 37), die z. B. auch eine Einzelheit wie die dünnen, aus dem Bart hervorstehenden Haarsträhnen verbindet; dies ergibt auch das Nebeneinander der Maria aus der ‚Flucht‘ (Abb. 33) und der Marienstatue der Bernhardslegende (Abb. 35). Man würde gerne als zusätzliches Indiz für die Zuweisung dieser Bernhardsszenen an Huber anführen, dass sie ganz offenbar den entsprechenden Darstellungen der bereits erwähnten Kupferstichfolge zum Leben des hl. Bernhard von Gottfried Bernhard Göz verpflichtet sind, mit dem Huber in den späteren 1750er Jahren enger zusammenarbeitete (vgl. Anm. 34); doch ließ sich bereits Mages in seinen Bernhardsszenen, insbesondere in der Weissagung des Einsiedlers an Bernhards Eltern, von Göz’ Serie inspirieren.

Eine stilistische Diskrepanz zwischen der ‚Flucht nach Ägypten‘ und den begleitenden Bernhardsszenen, wie sie die *Kunstdenkmale* wahrzunehmen glauben, lässt sich jedenfalls nicht ausmachen; und weitere Indizien dafür, dass Huber tatsächlich das gesamte Joch dekoriert hat, liefert die Ornamentmalerei. Vergleicht man die ornamentalen Zwickelfüllungen dieses Jochs (Abb. 41 – 42) mit denen des von Mages bemalten Jochs zwischen Chor und Hauptkuppel des Laienraums (mit dem Fresko der ‚Verkündigung an Maria‘ im Scheitel; Abb. 39 – 40), so stellt man zunächst fest, dass sie konzeptionell zwar ähnlich angelegt sind, sich in der Ausbildung der Einzelheiten jedoch stark unterscheiden: Im Joch der ‚Verkündigung‘ ergreift die Rocaille in wesentlich stärkerem Maße Besitz von der durch den gemalten Rahmen umrissenen Dreiecksfläche, während sie im Joch der ‚Flucht‘ demgegenüber vergleichsweise eingeschrumpft wirkt; des weiteren erscheinen die Ornamente im Joch der ‚Verkündigung‘ fleischiger und robuster als die kleinteiligeren und schlankeren Ornamente im Joch der ‚Flucht‘, die außerdem eine differenziertere Binnenzeichnung aufweisen und durch Verschattungen die für die Rocaille charakteristische Riefelung betonen.

Deuten bereits diese Beobachtungen klar auf unterschiedliche Künstler in den beiden Jochen hin, so fügt es sich schön zu diesem Befund, dass das Ornament im Joch der ‚Verkündigung‘ seine Eigenarten mit dem Ornament in der Rahmenzone von Mages’ Chorfreskos teilt (Abb. 43), während die ornamental Charakteristika aus dem Joch der ‚Flucht‘ im Joch der Huberschen ‚Darstellung‘ wiederkehren (Abb. 44), dass sich die unterschiedlichen Interpretationen der Rocaille also klar Mages (Chor, Joch der ‚Verkündigung‘) und Huber (Joch der ‚Flucht‘, Nonnenchor) zuweisen lassen. Die Gestaltung des Ornaments durch die beiden Maler erweist sich dabei als konsistent mit der Figurenbildung, denn auch auf diesem Gebiet erscheint Mages in Oberschönenfeld als der robustere, kraftvollere, Huber hingegen als der sensiblere (mit Busharts Begriff: „empfindsamere“) Künstler, letztlich bei allen frühklassizistischen Anklängen als der rokokohaftere.

Hat man erst einmal den Blick für diesen spezifisch Huberschen Ornamentstil geschärft, so wird man nicht umhin können, auch die ornamental Rahmen der Apostelmedaillons für diesen Maler zu beanspruchen (Abb. 45); und richtet man den Blick auf die Apostelmedaillons selbst, so weisen auch diese fein durchgearbeiteten Brustbilder, die in der neueren



Abb. 39: Josef Mages, Oberschönenfeld



Abb. 40: Josef Mages, Oberschönenfeld



Abb. 41: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 42: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 43: J. Mages, Oberschönenfeld

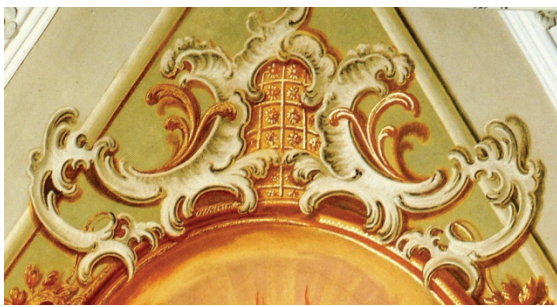


Abb. 44: J. J. A. Huber: Oberschönenfeld



Abb. 45: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

Literatur stets Mages zugeschrieben werden,³³ eindeutig die Handschrift Hubers auf. Dies zeigt sich etwa, wenn man den Apostelköpfen (Abb. 47, 49) die Köpfe der für Huber gesicherten Kirchenväter in den Zwickeln des Jochs der ‚Darstellung‘ gegenüberstellt (Abb. 46, 48; Apostel und Kirchenväter sämtliche weitgehend monochrom gearbeitete Figuren) und dabei die detaillierte graphische Durcharbeitung und das nervöse Stricheln in Haar und Bärten beobachtet (wobei Petrus [Abb. 49] und Hieronymus [Abb. 48] wieder die für Huber charakteristischen quer wachsenden Bärte aufweisen); dies zeigt sich auch, wenn man den Apostel Judas Thaddäus im Nonnenchor (Abb. 36) unschwer als männlichen Verwandten der Maria aus der ‚Flucht‘ (Abb. 33) oder des Mädchens aus Denklingen (Abb. 34) identifizieren kann. (Was die Kirchenväter Hubers angeht, so fällt im Übrigen auf, dass sie im Vergleich mit Mages’ Propheten in den Zwickeln der Hauptkuppel des Laienraumes weit weniger von der zur Verfügung stehenden Fläche beanspruchen und damit der oben erwähnte Schrumpfungsprozess bei den Rocaillen eine Entsprechung auf figuralem Gebiet findet.)

Der stilistische Befund zu den Fresken der beiden westlichen Joche und der Apostelserie lenkt schließlich den Blick auf einen eigentümlichen Umstand der Entstehungsgeschichte des Oberschönenfelder Freskenzyklus. Man konnte stets davon ausgehen, dass es nicht Mages’ Tod im Jahr 1769 allein war, der ihn daran hinderte, die Freskierung zu vollenden, erfolgte dieser Tod doch erst Anfang August³⁴ und hatte Mages im selben Jahr offenbar Zeit gefunden, die Schlosskapelle von Hardt (Kr. Augsburg) auszumalen; wenn man nun die Fresken der beiden westlichen Joche Huber zuweist, erscheint die Unterbrechung von Mages’ Tätigkeit in Oberschönenfeld noch auffälliger: Denn die datierte Signatur im Weihnachtsfresko über dem Laienraum impliziert, dass Ende 1768 die Ausmalung der beiden östlichen Joche (Chor, Joch der ‚Verkündigung‘) und zumindest das Hauptfresko der Kuppel fertig gestellt waren, so dass Mages 1769 höchstens noch die Fresken in den die Kuppel begleitenden Quertonnen gemalt haben könnte; da diese aber möglicherweise ebenfalls aus dem Jahr 1768 datieren, könnte man sogar annehmen, dass Mages 1769 überhaupt nicht in Oberschönenfeld, sondern nur in Hardt freskierte. Möglicherweise hatte er tatsächlich Schwierigkeiten, die beiden Aufträge zu koordinieren, und bedeutete die von Bushart beobachtete „plötzliche Massierung der Aufträge“ in den letzten Lebensjahren eine gewisse Überforderung, mit der Bushart dann auch zu erklären versucht, warum sich Mages in Oberschönenfeld „in ungewöhnliche hohem Grade fremder Vorbilder bedient.“³⁵ Nicht weniger eigentümlich ist es, dass Mages zwar erst im August 1769 verstarb, Huber aber seiner Signatur zufolge noch im selben Jahr zumindest die großformatige ‚Darstellung im Tempel‘ über dem Nonnenchor vollendete; und selbst wenn man spekuliert, dass Mages bereits einige Zeit vor seinem Tod erkrankte und in Hinblick darauf wenig Hoffnung auf seine Rückkehr nach Oberschönenfeld bestand, kann man sich doch des Eindrucks nicht ganz erwehren, dass Huber gewissermaßen bereits in den Kulissen auf seinen Auftritt wartete.

³³ Siehe z.B. Kunstdenkmale 1970 (wie Anm. 3): „die Apostel ... wohl von Joseph Mages“ (S. 231)“; Bushart (wie Anm. 13): „Daß auch die Apostelmedaillons von Mages stammen müssen, beweist ihre enge Verwandtschaft mit den Köpfen der Ältesten auf der ‚Anbetung des Lammes‘, mit ihren flockigen Bärten, den starken Augenwülsten, den milden Gesichtern“ (S. 83); Dehio 1989 (wie Anm. 4), S. 818; Dehio 2008 (wie Anm. 8), S. 841.

³⁴ Zum Ort und Zeitpunkt von Mages’ Tod macht die ältere Literatur unterschiedliche Angaben. Bushart (wie Anm. 13, S. 79) nennt als Todestag den 6. August 1769; als Ort impliziert der Text Augsburg.

³⁵ Ergänzend zu den bei Bushart (wie Anm. 13) genannten Entlehnungen wäre darauf hinzuweisen, dass die zentrale Figurengruppe der Hauptansichtsseite des Weihnachtsfreskos stark Piazzetta verpflichtet ist. Die unmittelbare Vorlage für das Oberschönenfelder Fresko und auch das frühere themengleiche Ölbild im elsässischen Ebersmünster (signiert und datiert 1760) ist wahrscheinlich weniger in Piazzettas Münsterschwarzacher Seitenaltarbild zu suchen, sondern eher in einem Stich Pitteris nach Piazzettas Vorlage für *Beatae Mariae Virginis Officium* (Venedig 1740). Die Aneignung von Vorlagen Piazzettas durch Mages wäre wohl einer eigenen Untersuchung wert; wichtig in diesem Zusammenhang insbesondere auch die freie Paraphrase am Wendelinsaltar in Altomünster von Piazzettas Altarbild in S. Maria dei Gesuati in Venedig.

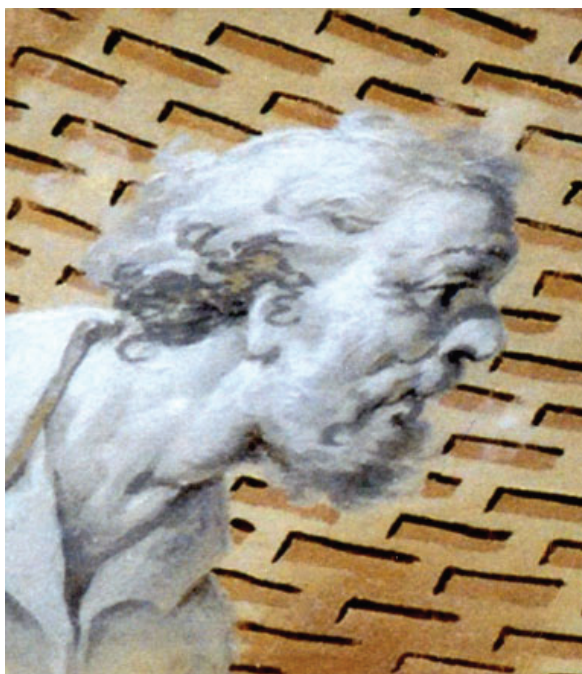


Abb. 46: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 47: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 48: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld



Abb. 49: J. J. A. Huber, Oberschönenfeld

Abschließend noch ein Wort zu den jeweils zweifarbigen stuckgerahmten Emblemen an den Wänden unmittelbar unterhalb der Gewölbe. Während die frühere Literatur in der Regel sämtliche neun Embleme pauschal als Werke eines anonymen Malers aus der Zeit zwischen Neubau der Klosterkirche 1721 ff. und deren Weihe 1729 führt,³⁶ sieht das Dehio-Handbuch von 2008 in den beiden Emblemen im Nonnenchor einerseits und in den sieben weiteren Emblemen in Chor und Langhaus andererseits zwei verschiedene Hände am Werk. Dieser prinzipiellen Händescheidung ist ebenso zuzustimmen wie der gleichzeitig vorgenommenen Zuweisung der Embleme im Nonnenchor an Huber; diese beiden Bildfelder, in denen ein Vogel als Sinnbild für den im Mittelpunkt des zentralen ‚Darstellungs‘-Freskos aufragenden greisen Simeon genutzt wird, weisen in ihrer koloristischen Delikatesse und feinen Zeichnung eindeutig auf Mages' Nachfolger in Oberschönenfeld.³⁷ Problematisch ist freilich die Beibehaltung der Entstehungszeit 1722/23 für die Embleme in Chor und Langhaus.

Zunächst einmal muss man sich fragen, was die Auftraggeberinnen dazu bewogen haben könnte, unmittelbar nach Errichtung des Neubaus diese verhältnismäßig unscheinbaren Fresken anbringen zu lassen, ansonsten aber auf eine Ausmalung vorläufig zu verzichten. Eine solche ästhetisch äußerst unbefriedigende Lösung könnte man sich allenfalls damit erklären, dass eine geplante vollständige Ausmalung kurz nach deren Beginn wieder abgebrochen wurde (z. B. aus finanziellen Gründen); aber selbst in diesem Fall wäre es ausgesprochen eigenartig, dass ausgerechnet mit diesen Nebenfresken begonnen wurde und nicht z. B. mit dem Hauptbild im Chor. Des weiteren hat bereits Bushart darauf hingewiesen, dass zwar kein zwingender inhaltlicher Zusammenhang besteht zwischen dem Hauptfresko des Chores (Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten) und den dortigen Emblemen (Sinnbilder der drei göttlichen Tugenden), dass aber zumindest die Embleme im Langhaus klare gedankliche Bezüge aufweisen zu den Hauptfresken, denen sie räumlich zu geordnet sind:³⁸ So begleiten die Verkündigung die marianischen Sinnbilder der Lilie und des Hortus conclusus und wird die Geburt Christi, die Versöhnung Gottes mit den Menschen im Neuen Bund, flankiert von der Arche Noah mit der den Ölweig tragenden Taube und dem Regenbogen, den Gott nach dem Rückgang der Flut als Zeichen seines Bundes in den Wolken erscheinen lässt, d. h. von komplementären alttestamentarischen Darstellungen zum Thema Versöhnung zwischen Gott und Menschen. Theoretisch wäre es zwar denkbar, dass man bei der Konzeption des Freskenprogramms in den 1760er Jahren die durch früher gemalte Embleme gemachten Vorgaben berücksichtigte; aber selbst bei einer solchen Annahme würde man sich fragen, warum in den 1720er Jahren ausgerechnet diese Embleme gewählt wurden, die ohne den Kontext der in den 1760er Jahren entstandenen Fresken kein inhaltlich sinnvoll koordiniertes Ensemble ergeben – griff man in den 1760er Jahren gar auf ein malerisches Programm zurück, das bereits in den 1720er Jahren konzipiert, dann allerdings nur rudimentär ausgeführt worden war?

All dieser doch recht abseitigen Spekulationen ist man enthoben, wenn man annimmt, dass die Embleme in Chor und Langhaus wie die im Nonnenchor in den 1760er Jahren zusammen

³⁶ Cornelia Kemp, *Angewandte Emblematis in süddeutschen Barockkirchen*, München 1981 (Kunstwissenschaftliche Studien; 53), S. 263; Kunstdenkmale 1970 (wie Anm. 3), S. 231; Bushart (wie Anm. 13): „Die Emblem-malereien in den Medaillons schließlich werden in den ‚Bayerischen Kunstdenkmälen‘ [...] von Cornelia Kemp und von Georg Dehio mit der Fertigstellung des Kirchenbaues 1729 datiert.“ (S. 78) Indem Bushart lediglich die vorherrschende Forschungsmeinung referiert, deutet er möglicherweise an, dass er selbst von der Datierung nicht restlos überzeugt ist.

³⁷ Laut Bushart (wie Anm. 13) „lassen sich [diese Embleme] vorläufig nicht entschlüsseln.“ (S. 76) Während der singend zur Sonne aufsteigende Vogel des nördlichen Emblems sich unschwer als Entsprechung zu Simeon verstehen lässt, der kurz vor seinem Tod seinen Lobgesang anstimmt („... denn meine Augen schauten dein Heil, das du bereitet hast ... als ein Licht der Offenbarung“, Lukas 2,30f.), ist der Vogel des südlichen Emblems schwerer zu deuten, abgesehen davon, dass auch er vermutlich mit Simeon gleichzusetzen ist. Vielleicht soll die gebeugte Haltung des Vogels hohes Alter und Schwäche und damit den Zustand Simeons vor seinem Lobgesang andeuten.

³⁸ Bushart (wie Anm. 13), S. 76.

mit den anderen Fresken gemalt wurden, dass sie also auf Joseph Mages zurückgehen; und da sie offenbar nicht durch archivalische Belege für die 1720er Jahre gesichert sind, könnten lediglich stilistische Erwägungen letztlich von einer solchen Zuschreibung abhalten. Gewisse Grenzen sind der stilistischen Argumentation in diesen Fällen dadurch gesetzt, dass diese emblematischen Darstellungen sich im Wesentlichen aus Pflanzen und Gegenständen zusammensetzen und figurale Elemente überhaupt fehlen, dass die künstlerische Handschrift also verhältnismäßig unpersönlich wirkt. Im Gegenzug heißt dies aber auch, dass die Embleme keine Stilzüge aufweisen, die mit Mages inkompatibel sind – was spricht z. B. dagegen, auch wenn sich keine zwingenden stilistischen Gemeinsamkeiten angeben lassen, dass der Maler, der die das Weihnachtsgeschehen beobachtenden Vögel im zentralen Langhausfresko (Abb. 51) gemalt hat, auch für die Taube im begleitenden Emblem (Abb. 50) verantwortlich ist? Am Rande mag man auch noch zur Kenntnis nehmen, dass das Emblem in ähnlichen blaugrünen und violetten Tönen gehalten ist wie die Propheten in den Zwickeln des Weihnachtsfreskos, eine Farbkombination die z.B. auch in Mages' Kartuschenfresken im Langhaus der Pfarrkirche von Dillishausen (Kr. Ostallgäu) begegnet; für sich genommen sicher kein schlüssiges Argument, aber als zusätzliches Indiz durchaus verwertbar.

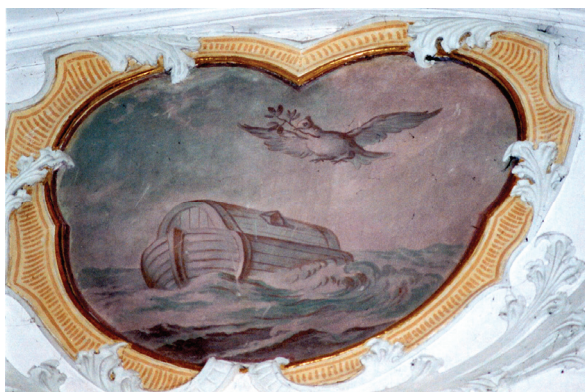


Abb. 50: J. Mages, Oberschönenfeld



Abb. 51: J. Mages, Oberschönenfeld

Abbildungsnachweis:

Alle Abbildungen basieren auf Aufnahmen des Verfassers